الانعطاف الصاخب
فى قصص نجيب محفوظ القصيرة

د. حسن البنداري *

تتجلى فى بعض القصص العربية المعاصرة. ألوان متمايزة من «الانعطاف» ينعطف بها الكتاب إلى دواخل الشخصيات الفنية لاستبطانها Introspection وذلك لبيان طبيعة قدراتها الذهنية، وطاقاتها النفسية. ومن بين هذه الألوان - لون يتسم «بصخب» الأفكار المموّارة حين تتوازى وتتقاطع، وتتشابك وتنفرج، وتتقارب وتتباعد فى دواخل تلك الشخصيات المهمومة التى تحفل دائماً بموجات عاتية من الديناميات النفسية Psychodynamics.

ونقف على هذا اللون فى قصص عديدة لنجيب محفوظ مثل : نور القمر، والسماء السابعة، والرجل الثانى، ورسالة، وأهل الهوى، وممر البستان، ويرغب فى النوم، ويوم الوداع، وعودة القرين، .... وغيرها . ففى هذه القصص يستبطن الكاتب الشخصية أو يجعلها تبوح معترفة بما يجرى فى داخلها من «حركة نشطة ذات صخب شعورى». ويوظف لها أفعالاً دالة على الحاضر تخالطها أفعال دالة على الماضى والمستقبل. أو يوظف أفعالاً دالة على الماضى تمازجها أخرى تفيد الحاضر والمستقبل. وبعبارة أخرى يجرى

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية البنات - جامعة عين شمس

الكاتب «الحركة الداخلية» للشخصية بأفعال ذات أزمان متعارضة ومتداخلة فتبدو لنا خالية من «الترتيب السببى».

وهذا الشكل من الصياغة يطلق عليه النقد الأدبى الحديث مصطلحا مشهوراً عرف فى بدايات هذا القرن ـ العشرين ـ على ألسنة بعض المبدعين والنقاد الأوربيين باسم «تيار الوعي أو الشعور(١) Stream of consciousness أو مصطلح "Apostrophe" الذى يعنى المخاطبة .

وحين نتأمل مدلول هذا المصطلح لانجده يختلف كثيراً عن المصطلح العربى «الالتفات» الذى أشار إليه ولم يسمّه أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى فى ٢٠٧ هـ ، وذلك بقوله فى كتابه «مجاز القرآن»(٢) «ومن مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد، ثم تركت وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب. قال الله: «حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم»، أى بكم، ومن مجاز ما جاء خبره عن الغائب ثم خوطب الشاهد، قال : «ثم ذهب إلى أهله يتمطّى أوْلى لك فأوْلى»(٣) وقوله «ومجاز من جَرّ، : «مالك يوم الدين»، أنه حدث عن مخاطبة غائب ثم رجع فخاطب شاهداً فقال: «إياك نعبد وإياك نستعين اهدنا»، قال عنترة بن شداد العَبْسى(٤).

شطّت مزار العاشقين فأصبحتْ
عَسِراً علىَّ طِلابُكِ ابنة مَخْرَمِ

وقال أبو كبير الهذلى .

بالهف نفسى كان جِدة خالدِ
وبياضُ وَجهك للتراب الأعفَرِ(٥)

وعند بعض نقادنا القدامى أن الذى نصّ صراحة على هذا المصطلح هو «الأصمعى المتوفى عام ٢١٠هـ فينسب عبد الله بن المعتز (ـ ٢٩٦هـ) «الالتفات» للأصمعى الذى حدده بقوله «إنه نوع من الكلام ينصرف فيه المتكلم من معنى يكون فيه إلى معنى آخر(٦)، ويؤيد ذلك كل من أبى هلال العسكرى (ـ٣٩٥هـ) وابن رشيق (٤٥٦هـ). فيذكر أبو هلال. أن الأصمعى «سأل بعض من كان يتحدث إليهم : أتعرف «التفات» جرير؟ فقال: فما هو ؟ قال (أى الأصمعى) : قال جرير:

أتنسى إذ تودعنا سُليمى
بعود بشامة سُقِى البشام

(١) د . ناصر الحانى : المصطلح فى الأدب الغربى : المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٦٨ ص٤٢، د . عبد الحكيم حسان مقدمة مجموعة الجرح لحسن البندارى الأنجلو المصرية ط (٢) ١٩٩١ و.د مجدى وهبة : معجم المصطلحات العربية . مكتبة البنان ١٩٨٤ صـ٥٨ ود . حسن البندادى : جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر . الأنجلو المصرية ١٩٩٥ ص ١٤٧.

(٢) أبو عبيدة معمر بن المثنى . مجاز القرآن . تحقيق : محمد فؤاد سزكين . الخانجى بمصر ١٩٥٤صـ١١.

(٣) السابق ص ١١

(٤) ديوانه : تحقيق : محمد سعيد مولوى ـ المكتب الإسلامى دمشق ١٩٦٤ صـ٦٤ .

(٥) مجاز القرآن صـ ٢٣، ٢٤.

(٦) البديع . تحقيق : كراتشوفسكى . دار المسيرة ـ بيروت ١٩٧٩ صـ ٥٨.

ألا تراه مقبلاً على شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له. وقوله :

طرب الحمام بذى الأراك فشاقنى

لازلتَ فى غَلَلٍ وأَيْكٍ ناضرِ.

فالتفت إلى الحمام فدعا له» (١).

وقد استثمر البلاغيون من بعد ـ هذا التحديد المبكر للالتفات فى تعريفهم له بوصفه أحد فنون علم المعانى؛ فقال السكاكى (ـ٦٢٦هـ) إنه «انتقال كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر فى التعبير(٢) وفى الإشارة إلى أمثلة منه وردت فى القرآن الكريم كما فى قوله تعالى : ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى (١٣) وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَٰهًا لَّقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا (١٤) هَٰؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَىٰ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا ﴾ (٣). وأمثلة منه جاءت فى الشعر الجاهلى كما ترى فى قول امرئ القيس : (٥٠٠م ـ ٥٤٠م)(٤)

نام الخلىُّ ولم يرقد

تطاول ليلك بالإثمد

فانتقل فيه من الغيبة فى {يرقد] إلى الخطاب فى {ليلك}، وفى الشعر الإسلامى كقول المتنبى (٥)

عيدٌ بأية حال عدتَ يا عيد

بما مضى أم بأمر فيك تجديدُ

ويلاحظ أن التحديد البلاغى لمفهوم الالتفات على هذا النحو يتوافق مع المصطلح الأوروبى الحديث : «المخاطبة Apostrohe» الذى يعنى : «الانتقال الفجائى أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شىء حاضر أو غائب. ويطلق الآن عادة على مخاطبة شخص غائب أو معنى مجسّد.»(٦).

وقد وظف نجيب محفوظ خلال انعطافه إلى باطن الشخصية الفنية فى القصص التى أشرنا إليها ـ خواص هذا المفهوم وملامحه توظيفاً يتوافق مع صخب الحركة الشعورية التى حفلت بها الشخصية الفنية في الموضع المعيّن من القصة. ولئن أظهرت «النظرة المتأنية» فى الانعطافات الراصدة لهذه الحركة اختلافاً أوفرقا بين كل انعطاف وآخر، فإن ثمة ظواهر حركية تعكسها الشخصيات

(١) أبو هلال العسكرى. كتاب الصناعيين، تحقيق : محمد أبو الفضل ، وعلى البجاوى . دار الفكر العربى القاهرة صـ٣٩٢ سنة١٩٧١ وابن رشيق : العمدة . تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد . دار الجيل ط (٤ . ٧/٢١٩٧٤ والبشام. شجر لا ثمر له . ذو الأراك : موضع. الغلل : الماء على سطح الحدائق . الأيك : الشجر الملتف.

٢) السكاكى : مفتاح العلوم ط صبيح القاهرة ١٩٣٧ صـ

(٣) سورة الكهف : آيات ١٣ ـ ١٥.

(٤) امرؤ القيس : ديوانه . تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ط (٥) ١٩٨١صـ

(٥) المتنبى : ديوانه . تحقيق السقا، والابيارى ، وشلبى . مكتبة دار المعارف . لبنان .

(٦) معجم المصطلحات العربية صـ ٥٨

التى خضعت لتلك الانعطافات.

الظاهرة الأولى: حـركـيـة الوجد الإيجابى. ويكشف عنها الانعطاف فى قصة «نور القمر»(١). ففيها يحدِّد الكاتب شخصية «أنور عزمى» فيجعل اعترافاته تنثال بقوة حبه أو عشقه للمغنية الجميلة «نور القمر»، وذلك بسرد وصفى آنىّ» : «عرفتُ الحب لأول مرة فى حياتى .. إنه كالموت، تسمع عنه كل حين خبراً ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر. وهو قوة طاغية، يلتهم فريسته.. أشار علىّ العقل أن أقتلع فكرتها من نفسى المعذّبة، ولكن ليس للعقل صوت يُسمع فى ضجةأهازيج الهوى وصخب أمواجه العاتية..... وأعجب من ذلك كله أن يتحول خبير الأطعمة المتقنة ـ زير النساء ـ إلى مجنون ملهم، يهيم فى دنيا الحب المترعة بالأسرار، يخاطب بأنينه المجهول ويجدّ فى البحث عن لا شىء فى كل شىء . فى ضياء الشمس، بهاء القمر، وهج النجوم، ثراء السحب، أريج الأزهار ، سلاسة الماء، فقد غطت نور القمر على حياتى وحياة الكون من حولى(٢). وهو سرد يبين أسباب تعلقه بنور القمر ومظاهر حبه لها، وشدة اكتراثه بها، لأنها أول امرأة يخفق لها قلبه، فعرف الحب لأول مرة فى حياته، رغم ما يصاحبها من غموض وأسرار، فهو «لا يجد عند أحد معلومة شافية عنها»(٣).

وقد جعله الكاتب يعمد إلى تأمّل هذه التجربة التى وصفها بأنها جنونية «انتشر نبضها فى زمان الوداع»، وذلك بواسطة «الاستبطان الذاتى» أو الانعطاف إلى داخله» على هذا النحو : «مضيت أنسحب برفق من جو أصحاب المعاش من الثرثرة والمقامرة والشراب والخوف من الموت. ملأتْ نور القمر وجدانى واستأثّرت بوعيى. أبيت الاستسلام للقهر والهزيمة. جعلت أشجع نفسى وأضرب لها الأمثال من ماضىّ. استهتارى الفائق، ومغامراتى الجريئة، واقتحاماتى المذهلة. عبدتُ دائماً ما أهوى وأريد. واستهنت دائماً بالتقاليد والسمعة والقيل والقال. وموقفى يوم المظاهرة المشهورة هل ينُسى؟. لقد أضربنا وذهبنا إلى مدرسة الشرطة . هتفنا بالإضراب، ولما وجدنا ترددا أطلقت رصاصة فى الهواء! وتحديتُ بدانتى فكنتُ أعدو بسرعة الريح كأنى برميل بخارى. محال أن أتقاعس يانور القمر»(٤).

ففى هذا النص الانعطافى نرى «أنور عزمى» فى عزلته الطوعية تنثال على ذهنه خواطر وأفكار عمد الكاتب إلى تسجيلها بالترتيب الذى تسقط به. ومن ثم عرضها بصيغ فعلية ذات أزمنة مختلفة تتمثل فى «قراره الانسحاب من الحياة العامة: «ومضيت أنسحب.... » وهذا القرار «أنسحب» فعل بزمن آنىّ» مالبث ـ فجأة ـ أن ما زجه فعل ذو زمن ماض وهو أن نور

(١) الحب فوق هضبة الهرم.مكتبة مصر ط (١) ١٩٧٥ صـ٤

(٢) السابق ص٩ (٣) السابق ص٤. (٤) السابق ص ٩

القمر «ملأت» حياته واستأثرت بوعيه من قبل. وإن كان أثر هذا الفعل «الامتلاء....» ممتدا في الحاضر دليلاً على استمراره وحضوره التحكمي. ثم يداخل ـ فجأة ـ هذا الفعل ـ فعلٌ ذو زمن آنيّ. حيث بيّن أنه معنيٌّ الآن بتشجيع نفسه على المضيّ في حبّ هذه المرأة، لا سيما أنه يمتلك تجارب غرامية سابقة. وهنا تثب إلى الذهن صيغة فعلية، ماضية خاصة باستهتاره ومغامراته واقتحاماته السابقة المشهورة والمشهود لها. ثم يزاحم هذه الصيغة صيغة فعل حاضر يطرح بها سؤالاً على نفسه يتعلق باستبعاد إنكار أن ينسى أحدٌ هذا كله: «وموقفى يوم المظاهرة هل يُنسى؟!» وبسبب هذا السؤال يعمد إلى التدليل على تعزيز موقفه «البطولي» فيرتد ذهنه بصيغ ماضية مصحوبة بمؤكِّد يضاعف من استنكار النسيان وهو (لقد) الذى اقترن بالأفعال «أضربنا، وذهبنا ... وهتفنا ... وتحديتُ..» وفجأة يوقف تيار الأفعال الماضية، ليعود إلى «الفعل» الحاضر الآنيّ الذى أردفه بصيغة ندائية «محال أن أتقاعس يانور القمر» ـ كأنها أمامه ـ ليدل التركيب فى هذه الحالة على تمكنها من نفسه ووجدانه وتصميمه على امتلاكها والاستحواذ عليها.

وتدل الانتقالات الذهنية المفاجئة من صيغ زمنية إلى أخرى مختلفة عنها ـ على حركية الحياة الداخلية لشخصية أنور عزمى وتوترها، وتكشف عن سمة هذه الحركة. فهى تتسم بالوجْد الإيجابى، الذى عاهدت الشخصية نفسها. فى إطاره على المثابرة لنيْل نور القمر. كما أمدّت هذه الحركة «السرد الوصفى» فى المقطع السردى السابق عليها ـ بالمزيد من الضوء المشعّ. وهو ما يجذب القارئ ويربطه بالشخصية، ويلصقه بها ليتابع حركتها المتطورة والخفية على نحو من التقبل والإقناع.

الظاهرة الثانية : «حركية الوداعة الآمنة والغدر المبيت». ونقف على حركة داخلية أكثر نشاطا وأشد توتراً من الحركة السابقة عند استبطان الكاتب لشخصية «عانوس قدرى» فى قصة «السماء السابعة» (١). وقد مهد لهذا الاستبطان بتوظيف مقطع سردى يتناول فيه من خلال روح «رءوف عبد ربه» الذى قتله صديقه الحميم «عانوس» غدراً وخيانة وبمعاونة رجال أبيه «قدرى الجزار» ـ إجراءات دفن الجثة وإخفائها هكذا: « ثمة أناس يحفرون فى الأرض حفرة بهمة ونشاط. وثمة شاب مطروح على ظهره ينزف الدم من رأسه. إنه يرى ذلك بشىء من الوضوح أكثر مما تسمح أضواء النجوم. ياللعجب ما الشاب المطروح إلاّ إياه، رءوف عبد ربه نفسه. إنه أنا دون غيرى ـ وهو منفصل عنه تماما يراه من بُعد قريب. ليس شبيها به ولا توأم له. إنه جسمه. وهذه بدلته، وهذا حذاؤه. عانوس يحثهم على العمل ـ لا يراه البتة فيما

(١) الحب فوق هضبة الهرم صـ٨٨.

يبدو. يراقبه بلا انفعال. أدرك أنه غير مرئي مثل جسده المطروح . هل انقسم إلى اثنين؟ هل غادر الحياة! هل قتل وعانى الموت؟.»(١).

ففي هذا «المقطع السردى» يتبين لنا أن ثمة جريمة قتل قد لحقت برءوف عبد ربه، ولا نعلم سببها. كما نجد فيه «إيحاء» بأن القاتل هو «عانوس» الذى خيّب أمل روح القتيل فيه، ورغبتها فى «الإفصاح» عن مشاعر الغضب واللوم والعتاب والاستنكار. و «الإفضاء» بتلك المشاعر بصيغة حميمة Intimisme أو ببوح ذاتى يهدف إلى الكشف عن الأسرار الكامنة خلف هذه الجريمة .

وقد أوقف الكاتب السرد الوصفى الخارجى ـ بقوة «الرغبة فى الإفضاء أو البوح الذاتى» التى تنداح فى روح القتيل المراقبة وذلك لاستبطان هذه الروح للتعرف على الأسباب والعلل التى عكستها الأسئلة المتوالية فى نهاية المقطع السردى السابق ، لا سيما أن روح رءوف عبد ربه مفعمة بمشاعر متوترة وانفعالات متضاربة. وقد أسس الكاتب انعطافه إليها على صيغ حافلة بحركة روح رءوف عبد ربه ـ الساعية إلى الكشف عن قاتله عانوس الذى غدر به على نحو ما تبين فى هذا المقطع المقدم بتنوع ضمائرى على لسان هذه الروح: «قتلتنى يا عانوس؟ . ألم نقض معا سهرة ممتعة؟ متى شرعت فى قتلى؟ كيف نفذته؟ وأين كان رجال أبيك الذين يحفرون قبرى؟ هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟ ألم تقل لى بأنك ستعتبرها شقيقة لك من الآن فصاعداً؟. هاهم الرجال يحملون جثتى ويرمون بها فى الحفرة ... ولكنى موجود ياعانوس.... لماذا أنت متجهم هكذا؟ أين نظرة عينيك الساحرة؟ أعترف لك أننى طالما أحببتها. أتظن أن علاقتنا انقطعت وانتهت؟. الصداقة أقوى مما تظن. حتى الموت يعجز عن محقها. كذلك الحب ـ رشيدة لى وليست لك. ولكنك متهوّر وسيئ التربية.»(٢).

ويتجلى «توتر حركة» هذا المقطع ـ كما نرى ـ فى وسيلتين لغويتين متداخلتين تتناسبان مع هذا التوتر وهما «كثرة التنويعات الضمائرية» أو «الالتفاتات» المفاجئة. و «التنويعات الزمنية» ويبدو ذلك فى الجمع بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة، فى هذا المقطع (ومقاطع أخرى فى نفس القصة» (٢). فثمة «مخاطب ومتكلم» فى صيغة ماض {قتلتنى}، ومخاطب منادى عليه فجأة بصيغة نداء {ياعانوس} ليدل الكاتب بذلك على قوة حضور القاتل لدى هذه الروح، لا سيما أنه وجه نداءه إليه بوصفه مشاهداً أمامه . وثمة صيغة آنية بأداء تكلّمى ثنائى ـ ذات دلالة ماضية فى {ألم نقض معا..} تفيد الصحبة الحميمة بين القاتل والمقتول قبيل وقوع الجريمة. ثم ينتقل أو يلتفت إليه فجأة

(١) السابق ص٩٨ ، ٩٩.   (٢) السابق صـ ، ٩٩.
(٢) السابق صفحات ١١١، ١١٢. ١١٥. ١١٩.

مخاطباً إياه بسؤال عن زمن إعداد الجريمة بالصيغة {متى} المقترنة بفعل تتصل به تاء الخطاب {شـرعتَ}، ليكون هذا الالتفات المفاجئ بمثابة لطمة مباغته موجهة إلى هذا الصديق الغادر، وقد عززها بلطمة أخرى تتعلق بكيفية التنفيذ. وهنا ينتقل فجأة إلى صيغة «الغائب». وذلك بالسؤال عن هؤلاء الرجـال» ـ أعوان الأب ـ الذين كانوا يتسترون فى الظلام لإكمال الجريمة، وذلك بإخفائهم الجثة المطعونة. ونرى هذا السؤال ماثلا فى قوله {وأين كان رجال أبيك ....}، وهو صيغة استفهام عن «غائب» من جهة لأنها تستفهم عن مكان اختفاء هؤلاء الرجال قبيل وقوع الجريمة، وعن «حاضر» يتم به «الالتفات» من جهة أخرى ،لأن السؤال يتعلق بعـملهم «الآنىّ» الماثل الآن للروح. وهو «انشغالهم» بحفر القبر الذى أسندت إليه ياء المتكلم {قبرى} ليحقق النفاتا ثانياً من الغائب إلى المتكلم . ويجعل الكاتب الروح تضيف لطمة عتاب ثالثة إلى عانوس فى صيغة استفهام منوية الأداة هى {هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟}، التى أوحت بسبب ارتكابه الجريمة. وهذه الصيغة التى جمعت ـ كما تلاحظ ـ بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة ـ تمثل انتقالاً ذهنياً إلى أن سبب الجريمة يكمن في التنافس على رشيدة، التى عاهده عانوس على اعتبارها شقيقة له منذ علم بحب صديقه لها . ولذلك جاء الالتفات إلى هذا العهد المنقوض بصيغة متسائلة منكرة {ألم تقل لى الخ .....} المصوغة آنيا والدالة على الماضى فى الوقت نفسه. ثم تنتقل الروح فجاة إلى رصد حركة الرجال وهم يلقون الآن بالجثة عائدة بهذا الانتقال إلى الزمن الحاضر الذى يراقب فى إطاره استكمال الجريمة وذلك بقولها {هاهم الرجال يحملون جثتى...} «فحمل الجثة، ورميها» . و«التجهم البادى على وجه عانوس» أفعال آنية قصدت بها الروح إظهار مدى تأثير فداحة الحادث الغادر على وجه صديق عانوس. وهنا يعمد الكاتب إلى الانتقال من حالة «التجهم» الحالى لوجهه، إلى صورة ماضية لنظرات عينيه الحافلة بالسخرية. وكيف كانت تعكس ابتسامة محببة إليه. وهو انتقال يقدم مقابلة بين ملمحيْن متعارضين لرصد التغير الحاصل فى شخصية «عانوس» من جهة، والإشارة إلى مدى حب رعوف له ووثاقة صلته به من جهة أخرى. ثم ينتقل ذهن رعوف فجأة إلي بحث قيمة «الصداقة». وهى فكرة أرادبها إثبات أن الصداقة القوية لا يمكن أن تنتهى ـ ببساطة ـ بموت أحد الصديقين وذلك من خلال التساؤل عن إمكانية انقطاع العلاقة بينهما . وهو تساؤل يعتمد على صيغتين ذاتى زمنين مختلفين . صيغة مضارعة «تظن» التى أفادت استحضار صورته للمحاسبة واللوم. وصيغة ماضية تختص بطبيعة «العلاقة» الماضية، التى لا يمكن أن تنقطع أو تنتهى. وهنا يسوق فكرة استمرار تملكه لرشيدة منتقلاً من معنى «صداقتهما» إلى

معنى «حبه» لرشيدة، الذى لن يزول بموت أو غدر. ويتجه فجأة إلى عانوس الذى يراه الآن - بصيغة الخطاب المؤطرة بالزمن الآنى ليعقب بصيغتى «التهور وسوء التربية» بوصفهما صيغتين تكونتا فى الماضى ولازمتاه ودفعتاه إلى ارتكابه الجريمة.

إن هذا الانعطاف الحافل - كما نرى - قد عنى برصد «نوعية» الأفكار والمشاعر التى تجول «بروح» رءوف عبد ربه، فهى ثائرة ومتوترة، ومزدحمة بالوقائع ذات «الاختلاف الزمنى Anachrony ، الذى ينحرف عن التسلسل الزمنى (١) Chronological deviation كما عنى الانعطاف برصد دلالة هذه الأفكار والمشاعر،إذ هى تدل علي، طبيعة الغدر المتأصلة بنفس عانوس فى مقابل «الوداعة» التى انداحت وتنداح فى قلب رءوف عبدربه وروحه .

الظاهرة الثالثة :حركية الاقتناع بالتغير النوعى،وتتعين هذه الظاهرة فى انعطاف الكاتب إلى شخصية قصة يرغب فى النوم(١) . وقد مهد لذلك بتوظيف «سرد وصفى وحوارى» دال يتناول الابن العائد بحثا عن أسرته التى كان قد هجرها هارباً منذ خمسين عاما: «غادر التاكسى عند مدخل شارع حسن عيد. تغيّر كل شىء بقوة تفوق الخيال. الطريق من محطة مصر حتى هنا يكشف قاهرة أخرى. أين ذهبت القاهرة التى عاش فيها منذ نيف وخمسين عاما... شارع حسن عيد يتراءى فى تكوين جديد. حتى اسمه امحى من الوجود وحل محله اسم جديد هو الشهيد مصطفى إبراهيم... واتجه نحو العمارة الأخيرة من الجانب الأيمن. هنا قام يوماً البيت القديم.. وحنّ إلى متجره بالريف . بواب العمارة مشغول ببيع الفاكهة . فحياه بسرعة وقال :

- هل تعرف عم محمد الشماع أو أى أحد من أسرته ؟ .

- لا أعرف أحداً بهذا الأسم .

- كان يقيم فى البيت القديم الذى شيدت هذه العمارة محله .

- هذه العمارة قائمة منذ أربعين عاماً .

- لعل أحداً بهذا الاسم فى عمارة أخرى.

- لا أظن . وعليك أن تتأكد بنفسك بسؤال البوابين»(٢).

فقد أوحى هذا السرد الثنائى بأن ثمة معاناة «Suffering» قد جرت فى باطن هذا الرجل الكهل فدفعته إلى مغادرة ريف الصعيد، والعودة إلى القاهرة موطن أسرته لمعرفة مصيرها بعد مضى تلك السنوات الطويلة. ولكن «معاناته» تزداد وتنشط بجهل البواب بمصير الأسرة،بل بجهل وجودها أصلا. ولذلك يكون من المناسب الانزلاق إلى

(١) د . محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان، القاهرة ط ١٩٩٦ ص٢.
(٢) مجموعة الفجر الكاذب .مكتبة مصر ط (١) ١٩٨٩ ص٣٨
(٣) السابق ص ٣٨ ، ٣٩.

داخل هذا الرجل واستبطانه لرصد أثر اختفاء البيت القديم . وجهل البواب بمصير عائلته «دوره كاملة من العناء والضجر واليأس، ولا أحد يعرف الشماع أو أسرته، كانوا أسرة كاملة مكونة من أب وأم وأخ وأخت.»(١) فقد عكست هذه العبارة مدى «رغبته» في معرفة مصير الأسرة وهذه الرغبة دفعته «بدورها إلى «رغبة أخرى» في البوح بسر معاناته . ولذلك واصل الكاتب عملية الاستبطان للوقوف على هذا السرّ، مستخدماً نهج «الالتفات» على هذا النحو:

«من رحل ياترى ومن بقى؟ نصف قرن بل أكثر ليس بالزمن القليل . عمر طويل دالت فيه دول وقامت دول. وهل تُنسى أيام التعاسة الأولى.. أيام القحط والأزمة؟، وإن يكن جيل مضى ألم يخلّف جيلاً جديداً ؟ ألا توجد همزة وصل تصل ما بينه وبين ذلك الزمن الغابر؟ هل يرجع كما جاء ليجد الذكريات فوق فراشه ترصده بنظراتها الباردة القاسية؟ .... لا مفر من الانتظار حتى المساء ليعود مع قطار الصعيد. وقت طويل والتسكع لا يحلو فى مثل هذا اليوم. ترى أين أصحاب الشباب ومن بقى منهم على قيد الحياة؟ . لعل عند أحدهم نبأ عما يبحث عنه ولكن أين هم؟ وهل مازالوا يتذكرونه؟ لا . لا. بحث عقيم عن أناس ماتوا من وجدانه وكأنهم ماتوا وشبعوا موتا. حتى أغانى ذلك الزمان لم تعد تطرب أحداً وتثير السخرية.»(٢).

ففى هذا المقطع الاستبطانى ـ نلاحظ أن ذهن الرجل قد نشط نشاطاً حاداً ، حيث تبدو الأفكار متوترة ومتنافرة، فثمة فكرة تعنى بالسؤال عمن فارقوا الدنيا بهجرة الحى أو بالموت، وعمن بقى منهم حياً . فهو سؤال يختص زمنياً بالماضى. وهذا السؤال ما لبث أن تقاطعت معه صيغة «تقييم» أو «تقدير» تعكس الشعور الآنى للرجل الذى يسلم بأن طول الزمن كفيل بإحداث تغيير نوعى فى الحياة،بدليل ما يشاهد من سقوط دول ونهوض دول أخرى.

ويرصد الكاتب تحوّلاً أو سطوع فكرة مضيئة من الماضى البعيد وهى إحساسه بتعاسة سبق أن عانى منها ولا يمكن نسيانها . ثم يتجاوز فجأة هذا الإحساس ليتأمل مرة أخرى «التغيّر» الحاصل بانقضاء الزمن؛ فيسأل عن الجيل الجديد الذى خلفه الجيل الماضى القديم. ثم يعمد إلى رصد آنىّ لإمكان عودته من حيث أتى دون مقابلة أحد.

ولكنه ما يلبث أن يتطلع إلى «مستقبل» التصرّف؛ فثمة تحذير ينتظره وهو «الذكريات» التى ألحت عليه ليسافر من الصعيد إلى القاهرة بحثا عن عائلته. فيقرر البقاء حتى المساء لا ستكمال مهمته تجنباً لتلك الذكريات المؤلمة. وهنا يتجلى الحاضر

(١) مجموعة الفجر الكاذب صـ ٣٩.

(٢) السابق ٣٩ ، ٤٠.

«فيلتفت» إلى أقرانه من الشباب سائلاً نفسه عمن بقي منهم على قيد الحياة، فقد يعينه أحدهم في إنجاز مهمته . ولكن سرعان ما يشعر «بإحباط» Frustration» قاده إلى طرح سؤالين متواليين يكشفان عن عبث محاولته في البحث وعقمها ، لا سيما أن من يريد سؤالهم قد ماتوا وشبعوا موتا. أى أنه انتقل بذهنه من «حاضر» البحث عن أقرانه إلى التعامل مع «الماضى» حيث اكتشف موتهم منذ زمن بعيد . ولكى يعزز ارتباطه الذهنى بالماضى عقب هذا الاكتشاف ـ ساق فكرة لها صلة بالماضى. وهى أن «أغانى» الزمن الماضى لم تعد تطرب أحدا بل وتثير السخرية.قاصداً «بالالتفات» إلى هذه الفكرة ـ أن هذا الماضى لن يهتم به أحد سوى «التربى» الذى يرمز «الآن» إلى موته المستقبلى الموشك على الحدوث، فأخبره بمعلومات عن تعاسة أسرته وشقائها . وهنا زاحمته فكرة أنه كان السبب المباشر فى تلك التعاسة. إذ عمد إلى سرقة خزانة والده وهرب بما فيها من مال ـ منذ خمسين عاماً. وحينئذ يدرك أن جريمة السرقة عصفت بعائلته . ومن ثم مضى لا يدرى إلى أين. فقد «سار كالأعمى لا يرى ما بين يديه.»(١) خاضعا لإحساس آنيّ بفداحة الجرم، الذى منعه من النوم وسوف يلازمه فى مستقبل حياته الموشكة على الهلاك والموت .

الظاهرة الرابعة : حركية الانبثاقات المدينة :وتتجلى هذه الظاهرة فى استبطان الشخصية «مصطفى إبراهيم» فى قصة «يوم الوداع»(٢) التى تعرض للأثر الناجم عن قتله لزوجته فى لحظة غضب أعمى. وقد مهّد الكاتب لهذا الاستبطان بتناول الحدث من خلال شخصية القاتل باعتبار أنه راو مشارك فى صنع الحدث أو خالق له. وذلك «برؤية سردية» Focus of Narration(٣) تغطى حدث القصة الذى بداه بقوله : «الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئاً لم يكن ـ كل مخلوق ينطوى على سرّه وينفرد به . لا يمكن أن أكون الوحيد. لوتجسّدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات. بالنسبة لى انتهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلاجولة وداع. عند مفترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشدّ اضطرابى. تلزمنى قدرة خارقة للسيطرة على نفسى، وإلا تلاشت لحظات الوداع».(٤) .

ففى هذا التمهيد الاستبطانى. نرى الرجل يعانى من مشكلة توشك أن تفقده

---

(١) السابق ص٤١.

(٢) السابق ص ٩٤.

(٣) د . طه وادى : الراوى المشارك المتعدد . مجلة البيان الكويتة ع ٢٠٧/ فبراير ١٩٩٦ ص٧

(٤) الفجر الكاذب صـ ٩٤ .

صــوابه، وتوحي بأن أمــراً خطيــراً قــد وقع. فــربما يكون جـريمة قتل: «يالهـا من ضــربة مفعمة بالحنق والغيظ والكراهية، اندفعت بقوة طائشــة ونسيــان تام للعــواقب .. لأسبــاب لا وقت لإحصائها. انقلب الملاك شيطاناً. شدّ ما يلحق الفساد بكل شئ طيب. واقتلع الحب من قلبى فتحجر. يالها من ضـربة قاضيــة.»(١) ويقــوى هذا الإيحــاء باللقــاء ذى الحــوار الوداعى الذى أجراه مع شقيقتـه؛ فقد وردت فيـه وصيتـه لشقـيقتـه برعـاية ابنتـه وابنه (سميرة وجمال)، كما تضمن الحوار إشارة إلى خلافه مع زوجته القتيلة.

- زارني أمس ، سميـرة وجمـال. فـقـال مستنهضاً عواطفها .

- إنهما يحبانك، كما تحبينهما. وقالت له عن زوجته .

- ألم يتحسن الجو بينكما .

- لا أظن. »(٢).

ويواصل الكاتب إيحــاءه بســرد وصــفى يعقب به على هذا الحــوار - من خلال حديث الشخصية لنفسها : «أود أن أوصيها بسميرة وجمــال ولكن كـيف؟ ســوف تدرك مــغزى زيارتى فيما بعد . هل تغفر سميرة وجمال لى ما فعلت؟ ما أشد اضطرابى.»(٣) .

ومن البيّن أن الكاتب قـد وظف إيحــاءات كل من «الوصف الســردى» واللقــاء الحــوارى «والتـعـقيب السردى» كمــا نلاحظ - ليـجـعل الرجل يتــولى عــمليــة بوح ذاتى واعـتــراف صريح Confession يبصرنا بدوافعه التى أدّت به إلى «الفعل» أو الجريمة، ويوقفنا على وصفه لباطنه النشط، ويعرفنا بمدى مسئوليته عنهــا، لا سيــمـا أن باطن هذه الشـخـصيــة - كما تدل النصوص السابقة - حـافل بالحركة المتوترة - ومن ثم جاء البوح الاعترافى للرجل الذى بدأه بتناول زواجه من القتيلة «ســهـام» بعـد تعـارف عائلى فى المصيف على شــاطئ البـحـر(٤). ثم واصل البــوح على هذا النحـو: «تطوف الآن بقلبى على هيئة حنين طائر . له وجوده الدافئ رغم تمزّق الخيوط التى ربطته يومــاً بالواقع وقــولهــا ذات يوم قلبك طيب، والقلب الطيب لا يقدر بثمن. حـقـاً ؟. من إذن القائلة: لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك؟ ومن القائلة : ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى.؟ كــان على الحب أن يصــمــد أمــام خــلافــات الأمزجة. ولكن الخلافات قد قضت على الحب. كــلانا عنيـد شــعاره كل شــىء أو لاشــىء. أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة: فتصرخ فى وجهى:

(١) السابق ص٩٤.
(٢) السابق ص٩٥.
(٣) السابق ص ٩٥، ٩٦.
(٤) السابق ص٩٦.

: بل أنت متخلف . سميرة وجمال يلوذان بحجرتيهما مذعورين. شدَّ ما أسأت إليهما. عانى الحبُ بيننا ساعة بعد أخرى ، ويوماً بعد يوم حتى لفظ أنفاسه. اختنق فى لجَّة الجدل والخصام المستمرَّين والشتائم المتبادلة.»(١).

ويوقفنا هذا الاستبطان البوحى على مقربة من «السبب» الذى أدّى إلى معاناة «مصطفى إبراهيم» . وهو ينحصر فى اصطدامه بزوجته سهام. ولم يشأ الكاتب أن يبوح بهذا السبب مباشرة وبأداء لغوى عاديّ متدرّج، فآثر أن يطلعنا عليه بأداء «التفانى»، أو «بتيار وعى» صاخب، قائم على التداعى الحر.

فجعل ذهنه ينتقل انتقالاً غير مقيدبين الأزمنة المختلفة : Association Free». فسهام «تطوف» الآن بقلبه. أى أنه عمد إلى استدعاء كيانها فى باطنه استدعاء بدت خلاله مثل «حنين طائر ذى وجود دافئ» ولكن خالط فجأة هذا الاستدعاء الآنى، صورة أخرى ماضية استدعاها ذهنه وهى صورة خيوط علاقته بها التى ربطتهما . فمقاطعة التيار الذهنى «الآنى» بتدخل «الماضى» ـ يمثل انتقالاً ذهنيا من زمن إلى آخر مغاير يفسر حركية الباطن المتوتر وكشف عن حيوية «المزاوجة الأدائية» بين الآنى الراهن Topical والماضى المنقضى.

ولكى يضاعف الكاتب من «درجة التوتر الباطنى» ـ وظف وسيلتين هما : «الجمع بين أسلوبين مختلفين»، و «المبادلة الصوتية» ، برزتا بشكل لافت فى باطن شخصية الزوج القاتل.

أما الوسيلة الأولى : فتبدو فى استخدام «الأداء الخبرى» و «الأداء الطلبى» على نحو من التعاقب؛ ذلك أنه يتذكر قولها له «بصيغة سردية خبرية» واصفة لطبيعة سلوكه معها ونوع شعورها نحوه؛ فقد وصفته بأنه «طيب» ـ و «القلب الطيب لا يقدر بثمن». ولكنه ما لبث أن علق فجأة بالصيغة الطلبية : حقاً؟ »، التى «تشكك» فى جدّية قولها الوصفى، وتفتح باب «الاحتمال» بعدم صدقه . يؤيد ذلك أنه كرر ملتفتاً وبدون تمهيد صيغة طلب استفهامية {مَن إذن القائلة؟} سابقة لقولين لها. كلاهما هجوم عليه: وهما : «لايوجد من هو أخسُّ أو أحقر منك»، و «ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى.»، لتدل الصيغتان حينئذ على طبيعة علاقتهما التى يسودها «الصدام النفسى» الحادّ، الذى شكل المسوغ لارتكابه الجريمة. ولدعم هذه الدلالة ـ استعان الكاتب فجأة بالسرد الخبرى الوصفى فجعل ذهن الرجل ينتقل من الماضى المشحون بالصراع ـ إلى الحاضر المفعم بالأسى رغبة منه فى

(٥) السابق ص ٩٦، ٩٧.

إجراء عملية «تأمل» العلاقة المتصارعة؛ فقد كان من الممكن أن «يصمد الحب» فيواجه «خلافات الأمزجة» . ولكن «الخلافات قضت على الحب» لاسيما أن لكل منهما شعاره الذى يتمسك به «كل شىء أو لاشىء» . وهذا السرد التأملى قد كشف عن اقتناعه بمسوغ ارتكابه الجريمة.

وتتعين الوسيلة الثانية لمضاعفة التوتر فى «جلبة شعورية» تتجلى فى «المبادلة الصوتية»، الناشئة عن توظيف «الالتفات الضمائرى» المتنوع. فثمة صوت ذو ضمير مخاطب يبدو فى قولها «قلبك طيب...» ،يعارضه صوت ذو ضمير غائب يحدد سبب انهيار الحياة الزوجية : «كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة....»، يعاكسه صوت بضمير متكلم ثنائى «كلانا عنيد، شعاره كل شىء أو لا شىء.»، ويزيحه صوته مخاطبا إياها «أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة»، ويعقبه صوتها مخاطبة إياه.. «بل أنت متخلف». فهذه المبادلات الصوتية المتلاحقة قد مثلت توترا إضافيا لباطن الرجل من حيث التأثير «السلبى على ابنيهما» العاجزين عن التدخل أو الهروب، وعلى حبهما الذى وصل إلى مرحلة الاختناق والموت.

ويعمد الكاتب إلى وقف هذا الاستبطان المتوتر، ليرصد من خلال عين الرجل بسرد وصفى الظروف التى أعقبت تنفيذ الجريمة والتى يراها أدلة على نجاته من اتهامه بالقتل: «نظرتُ إلى المنادى فإذا به مفتش بالشركة ماضيا ولا شك إلى عمل. لعله أول شاهد. كلا. رآنى جارى الدكتور وأنا أغادر الشقة. هل لاحظ شيئا غير عادى؟. رآنى البواب أيضا. لا أهمية لذلك. لم أفكر فى الهرب قط. فى الانتظار حتى النهاية. لولا هيامى الأخير بالوداع لذهبت بنفسى.»(١).

ثم يقطع الكاتب هذا السرد لينزلق إلى داخله الصاخب لإطلاعنا على المزيد من التوتر والانفعال: «لم أسع إلى نبذ الحياة باختيارى. انتُزعتْ من بين يدى عنوة. ما قصدتُ هذه النهاية أبداً. بينى وبين الخمسين خمس. ورغم المعاناة فالحياة حلوة، لم تستطع سهام أن تبغّضها إلىّ. هل أزور سميرة وجمال بكلية العلوم؟. ذهبا بدون أن أراهما ولم أكن أتوقع ما حدث، ولن أجد الشجاعة للنظر فى عينيهما. ويعزّ علىّ أن أتركهما لمصيرهما. أتصورهما يطرقان الباب دون أن تهرع ماما لفتحه، ليخلف هذا اليوم أثره حتى نهاية العمر. وإذا لعنانى فلهما

(١) السابق ص ٩٧، ٩٨.

الحق. متى أتناسى كربتى وأخلص للوداع.»(١).

فقد تأسس هذا الصخب الانفعالى على «أفكار» وصور جعلت تنهال على ذهنه فى توال وتلاحق، فى شكل «انبثاقات مضيئة» تكشف عن صدى الجريمة التى فى نفسه؛ فقد أجبر على نبذ الحياة ولم يكن ذلك باختياره. بدليل «انتزاعها» منه عنوة. والنهاية التى وصل إليها، وهى الجريمة التى لم تكن أبدًا فى حسبانه، وما قصد إليها. إنه فى الخامسة والأربعين ومع ذلك فهو محب للحياة. وهنا يلتفت إلى سهام «القتيلة ـ التى لم تنجح فى رفضه للحياة. ثم يفكر فى سميرة وجمال الطالبين بكلية العلوم. ثم يذكر الجريمة التى وقعت فى الماضى بعد ذهابهما إلى الكلية. ثم يفكر فى أنه لم يكن مترصدًا، ولم يكن لديه إصرار مسبق على ارتكاب الجريمة؛ لأنه لم يتوقع ما حدث، ثم ينتقل إلى المستقبل؛ لأنه لن يجد الشجاعة للنظر فى عينيهما. ويفكر فى مصيرهما. ويستحضرهما على جهة توقع قوى. فيراهما الآن يطرقان الباب على أمهما القتيلة. وهنا يستجلى المستقبل لأن أثر الجريمة سيلازمهما مدى الحياة، ولهما الحق حين تصدر عنهما لعنات تصب عليه، ثم تنبثق فكرة أخيرة آنية، تتعلق بتساؤله عن إمكان نسيانه للكرب الملازم له، حتى يكون قادرًا على إخلاص الوداع أو التخلص الطوعى من الحياة بالانتحار.

ونقف على نماذج من المقاطعات الانعطافية الصاخبة لتيار السرد الوصفى فى قصص أخرى للكاتب، مثل «عودة القرين» و«العودة» وغيرهما. ومن المهم القول إن «استبطان» الشخصيات فى النماذج القصصية السابقة لم يكن مجرد «انبهار» بأسلوب فنى جديد أو بتكنيك مستورد يباهى به الكاتب ويدل من خلال توظيفه أنه مساير ومواكب للتحولات العالمية فى مجالى الإبداع والنقد، بل إن هذا الأسلوب الاستبطانى ـ كما يراه الكاتب ـ هو «الشكل» المناسب والإطار الملائم لغرضه الأساسى أو الأصلى من تقديم هذه الشخصية الفنية أو تلك ـ فغرضه من التوظيف الاستبطانى ليس تسجيل تجربة الشخصية، بل تحديد عالمها الداخلى الواقع تحت ضغط الحادث الجلل، فيمكنه بذلك أن يقدم صورة واقعية لهذا العالم الزاخر بالانفعالات، فيتحقق حينئذ هدفه الأساسى وهو «التأثير» فى نفس المتلقى والاستحواذ على قدرات التلقى لديه. وهو نفس هدف العمل الفنى بوجه عام.

(١) السابق ص ٩٨.